

“PASTILLAS” DE PREGUERRA Y POLÍTICAS DE POSGUERRA¹

Stanislaus von Moos

La fascinación y confianza del movimiento moderno en el poder de la forma abstracta tuvo una de sus repercusiones más evidentes en el establecimiento de la “pastilla” como morfología paradigmática y síntesis de muchos de sus postulados. Más allá de la repetición del calificativo, la historiografía del término desde Espacio, tiempo y arquitectura, de Sigfried Giedion, permite descubrir distintas acepciones del mismo adaptadas a las corrientes políticas de autoridades y promotores que dieron forma a las capitales del siglo XX.

Palabras clave: *Movimiento moderno, postguerra, forma, pastilla, Lever House*

Keywords: *Modern Movement, postwar, form, slab, Lever House*

1. EL MITO DE LA “PASTILLA”

El famoso libro de Sigfried Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*, se publicó por primera vez en 1941. Aunque el breve capítulo que dedica al Rockefeller Center de Nueva York no lo convierte en la máxima autoridad sobre este complejo, resulta muy interesante porque permite calibrar la fascinación del movimiento moderno por la dinámica de la percepción visual y el poder de la forma abstracta². Al hojear el libro, es inevitable detenerse en términos como “pastilla”, “rascacielos pastilla”, “bloques de vivienda en pastilla” y “planos”. Que tales conceptos forman parte de los “hechos constitutivos” de la modernidad que vertebran el libro queda claro en el capítulo titulado “Construcción y estética: la losa³ y el plano”⁴ y quizá sea todavía más patente en el anexo fotográfico de *Arquitectura y comunidad*, publicado en alemán en 1956 y en inglés en 1958 (Fig. 3). La genealogía del término se recoge hacia el final de *Espacio, tiempo y arquitectura*, en el apartado “El centro cívico: el Rockefeller Center, 1931-1939”, donde Giedion cita la descripción del edificio Daily Mail, obra de Raymond Hood, que en 1939 se incluye en la *New York City Guide*: “Sus frentes norte y sur, enormes, anchos y lisos; su masa casi ininterrumpida y su esbeltez...”. Según la guía, estos fueron “los rasgos [que] impulsaron a los observadores a ponerle el sobrenombre de *the Slab* [‘la pastilla’]”⁵. De hecho, ahora contamos con más datos: ya el 6 de marzo de 1931, el *New York Times* se refirió al edificio de la RCA como la “pastilla”, aunque en aquel momento no existía más que una maqueta⁶. Giedion continúa, ya en referencia al edificio de la RCA construido: “Esta pastilla se alza en su solar como un inmenso rectángulo vuelto hacia arriba, una forma imposible de realizar en ningún otro periodo”. Apunta que la evolución “funcionalista” de la forma propuesta por Hood fue sencillamente el resultado de su voluntad de “proporcionar la luz y el aire adecuados a todas las partes del edificio”. Y añade: “El resultado —una inmensa pastilla surgida de los cálculos matemáticos para aprovechar al máximo el suelo y el espacio— es una forma propia de nuestra era; emplea los mismos elementos básicos usados por un pintor cubista en sus planos flotantes, o por un ingeniero como Robert Maillart al construir puentes sobre losas de hormigón [...]. El rascacielos en forma de pastilla es tan significativo y expresivo de su época como el obelisco monolítico y la torre de la catedral lo fueron de las suyas”⁷.

Giedion continúa con un insólito apartado acerca de los efectos ópticos de su descomunal tamaño: “Las fachadas del edificio de la RCA se elevan sin interrupción 850 pies [unos 255 metros]. Con semejante dimensión, la forma arquitectónica —cuando no está estropeada por detalles inapropiados para la gran escala— no es de importancia decisiva; su fuerza y su poder se expresan mediante los muros cortina, cuyas ventanas quedan reducidas a simples ranuras, como la trama en la textura de un tejido”⁸. La descripción parece anticipar la transformación de los enormes machones del edificio de la RCA en el verdadero “muro cortina” de la Lever House o incluso del Seagram, aunque en ese momento no existía ninguno de los dos.

1. Se ha publicado una primera redacción de este artículo, más centrada en Berlín, bajo el título “The Monumentality of the Matchbox” en KÖHLER, Thomas y MÜLLER, Ursula (eds.), *Radically Modern. Urban Planning and Architecture in 1960s Berlin*, 2015, Berlín: Berlinische Galerie / Wasmuth, pp. 28-43. Estoy muy agradecido a Akos Moravansky y a José Manuel Pozo por haberme ofrecido la posibilidad de profundizar en este tema en sendas conferencias en Zúrich y Pamplona. La presente versión resume algunos aspectos que expondré más detalladamente en otra ocasión.

2. GIEDION, Sigfried, *Space, Time and Architecture*, 1941, edición de 1967, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, pp. 845-856. Traducido al español por Jorge Sainz como *Espacio, tiempo y arquitectura*, 2009, Barcelona: Reverté, pp. 800-811. La valoración reciente más rigurosa sobre el Rockefeller Center es de BACON, Mardges, “Rockefeller Center: Modernist Paradigm for the Urban Core”, en O’MALLEY, Therese y WOLSKHE-BUHLMANN, Joachim (eds.), *Modernism and Landscape Architecture 1890-1940*, 2015, Washington, D. C.: CASVA, pp. 281-308, con una completa bibliografía.

3. N. del T. En la versión inglesa de *Espacio, tiempo y arquitectura* que utiliza Von Moos, el término empleado en ambos casos es *slab*. La versión española de Jorge Sainz traduce esta palabra por ‘pastilla’ al hablar de la forma del edificio, como en el apartado del Rockefeller Center, y por ‘losa’ cuando se refiere al elemento estructural, como en el capítulo “Construcción y estética”, donde comenta los puentes de Robert Maillart.

4. GIEDION, *Espacio, tiempo y arquitectura*, op. cit., p. 447 y ss.

5. *Ibid.*, p. 803

6. “Radio City to Create a New Architecture”, *New York Times*, 6 de marzo de 1931. Ese mismo año, Harvey Wiley Corbett, uno de los diseñadores del centro, explicaba que un edificio en altura en una manzana de Nueva York de apenas sesenta metros de longitud y doscientos cuarenta de anchura “tiende a parecer una pastilla”. Véase BACON, Mardges, “Rockefeller Center: Modernist Paradigm for the Urban Core”, op. cit., pp. 286; 304 (nota 33).

7. GIEDION, *Espacio, tiempo y arquitectura*, op. cit., p. 803.

8. *Ibid.*, p. 805.



Fig. 1. Nueva York, Rockefeller Plaza. Arquitectos: Corbett, Harrison & McMurray y Hood & Foulhoux (1928-35). Fotografía de 1944. Extraída de J. Tyrwhitt, E. N. Rogers y J. L. Sert, *The Heart of the City*, 1952.

Fig. 2. Theo van Doesburg, Le Corbusier, Georges Braque y las premisas formales del edificio de oficinas en forma de pastilla, ejemplificadas en el Rockefeller Center. Anexo fotográfico de S. Giedion, *Arquitectura y comunidad* (1956).

Fig. 3. New York. UN Secretariat and Assembly on its East River site approximately as proposed by Oscar Niemeyer (top) and Le Corbusier (bottom), 1947. *The Architectural Forum*, 1947.

Fig. 4. Nueva York, Lever House (1950-1952). Arquitectos: Skidmore, Owings y Merrill (diseño de Gordon Bunshaft). Anuncio para General Bronze Corporation (*Progressive Architecture*, 1952). Colección del autor.

Fig. 5. Louis I. Kahn, "Distrito financiero" en 194X". Anuncio para Barrett Specification Roofs (*Architectural Forum*, junio de 1945). Extraído de Shanks, 194X, *Architecture, Planning and Consumer Culture*.

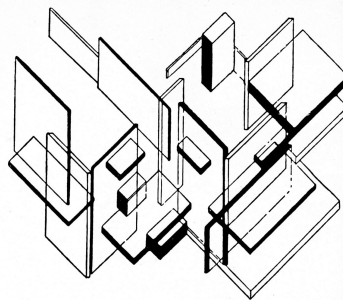
9. Concebido inicialmente como solar para un teatro y una plaza contigua, el proyecto cuenta con una disposición simétrica habitual según la tradición Beaux-Arts y de los edificios públicos americanos. A este respecto puede consultarse HEGEMANN, Werner y PEETS, Elbert, *The American Vitruvius: An Architect's Handbook of Civic Art*, 1922, New York: The American Book. Traducido al español por Santiago Castán como *El Vitruvio americano: manual de arte civil para el arquitecto*, 1992, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

10. GIEDION, *Espacio, tiempo y arquitectura*, op. cit., pp. 808-809.

11. *Ibid.*, pp. 800-811.

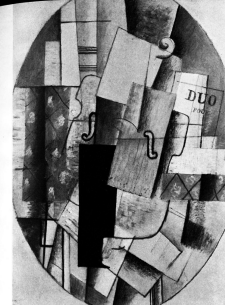
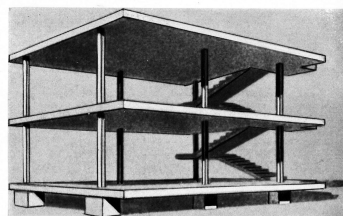
12. Entre los análisis recientes sobre las transformaciones urbanas de Nueva York a partir de 1940, el más interesante es de ZIPP, Samuel, *Manhattan Projects. The Rise and Fall of Urban Renewal in Cold War New York*, 2010, Nueva York: Oxford University Press.

13. TYRWHITTE, Jacqueline, SERT, José Luis, y ROGERS, Ernesto N. (eds.), *The Heart of the City: Towards the Humanization of Urban Life*, 1952, Nueva York: Pellegrini and Cudahy; traducido al español por Jaime Esteve y J. J. Permanyer como *El corazón de la ciudad: por una vida más humana de la comunidad*, 1955, Barcelona: Hoepli. Son de gran utilidad las reflexiones de DOMHARDT, Konstanze Sylvia, *The Heart of the City. Die Stadt in den transatlantischen Debatten der CIAM 1933-1951*, 2012, Zürich: GTA Verlag. Sobre Filadelfia, véase VON MOOS, Stanislaus, "Monument? Forum? Fair? Louis Kahn, Edmund Bacon and Philadelphia", en KRIES, Mateo, EISENBRAND, Jochen y VON MOOS, Stanislaus (eds.), *Louis Kahn. The Power of Architecture*, 2012, Weil a. R.: Vitra Design Museum, pp. 29-49.



24. Theo van Doesburg (1883-1931): Space study, about 1920. This house was conceived as a transparent relationship between horizontal and vertical planes.

25. Le Corbusier (born 1887): Construction system of the Domino House, 1955. This construction system consists of three reinforced concrete slabs with separating supports.



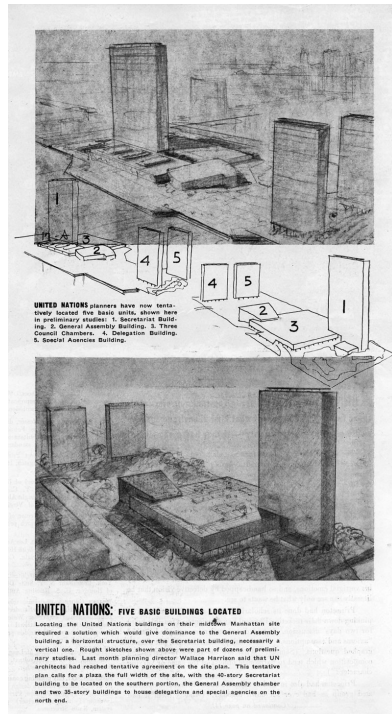
26. George Braque: *The Violin*, 1914. The advancing and receding planes of cubist pictures, floating, interpenetrating, and often completely transparent, stand in the greatest contrast to the converging lines of perspective.

27. Rockefeller Center, New York City, 1931-1939. The slab-like forms of the various tall elements that make up the Rockefeller Center broken a revolt against the old solid skyscraper tower. The offices are all functionally organized around the peripheries.



Al aproximarse al Rockefeller Center desde la Quinta Avenida, se atraviesa un estrechamiento simétricamente flanqueado por dos pesados bloques de seis plantas que permiten ver, más adelante, el lateral del audaz edificio de la RCA, una esbelta torre que se eleva abruptamente y recuerda a la de una catedral (Fig. 1, abajo derecha)⁹. Se da por supuesto que la concepción clasicista y unitaria de todo el proyecto no interesaba a Giedion más que el carácter "goticista" de la torre escalonada de Hood que domina la plaza. Expone que un complejo como el Rockefeller Center de ninguna manera podía "abarcarse con una sola mirada" y racionaliza la experiencia espacial del transeúnte al deambular a través de él. Esta idea se ilustra con un *collage* de imágenes ordenadas secuencialmente, y con la "fotografía de alta velocidad de un golpe de golf" de Harold Edgerton, que ubica el proceso en el contexto de la visualidad cubofuturista¹⁰. Como por casualidad, la vista aérea que pone de manifiesto la composición "abierta" del conjunto edificatorio en forma de aspas de un molino de viento parece evocar este escenario de percepciones subjetivas. Fue precisamente gracias a esta "apertura" no jerárquica como la ciudad contemporánea encontró un "orden nuevo" basado en una "forma radicalmente nueva", una forma que debía dar respuesta a la inusual escala de los edificios de oficinas contemporáneos y a sus efectos sobre la organización interna; es decir, la pastilla¹¹; algo que, por otra parte, no se distancia demasiado del famoso estudio de superficies verticales y horizontales interrelacionadas que Theo van Doesburg ya había elaborado alrededor de 1920 y que mediante una representación estenográfica anticipaba la ciudad moderna compuesta por pastillas (Fig. 2).

Por supuesto, a partir de los años veinte la pastilla siempre había estado presente en la ciudad funcionalista, como demuestra prácticamente cualquier proyecto de ese periodo, y tampoco puede decirse que el edificio de la RCA con su imponente fachada fuera el primer rascacielos de estilo internacional en suelo americano (ese honor corresponde al edificio PSFS de Filadelfia, casi contemporáneo suyo). La mayoría de las veces, en sus propuestas para Berlín —luego veremos que se trata de una ciudad clave en este tema— Hilberseimer y Mies ya pensaban de hecho en pastillas. Como es bien sabido, las innovaciones en este campo quedaron paralizadas en Europa desde mediados de los años treinta, así que cuando el binomio pastilla-plaza volvió a hacer acto de presencia en el horizonte europeo después de 1940 fue vía Estados Unidos y, evidentemente, Brasil. Hay que aclarar que en Estados Unidos esto ocurrió incluso antes de 1945: mientras Europa comenzaba a enfrentarse a los retos de la reconstrucción, América se las veía con los suburbios y unos centros urbanos en creciente despoblación. En este contexto, la combinación de pastillas con plazas fue una manera de restaurar la "urbanidad" de la ciudad construida¹².



3



4



5

El Rockefeller Center continuó siendo el punto de referencia indiscutible en este ámbito. Para cuando, en 1951, el CIAM puso los ojos en este tema (las actas del CIAM 8 se publicaron un año después de la celebración del congreso en forma del libro *El corazón de la ciudad: por una vida más humana de la comunidad*¹³), ya habían indicado el camino arquitectos como Edmund Bacon, Kahn y Stonorov en Filadelfia, Sert y Wiener en Sudamérica, y también Edward Durrell-Stone en Nueva York (Fig. 5); como también lo había hecho el Ministerio de Educación y Sanidad de Río de Janeiro, obra de Lucio Costa, Oscar Niemeyer y otros (entre los que figuraba Le Corbusier), el "más bello edificio gubernamental de Occidente" (Philip Goodwin)¹⁴. Es en este contexto en el que las referencias de Giedion al ágora de Priene, al foro de Pompeya y finalmente al Campidoglio de Roma como modelos de "humanización de la ciudad" en pro de los "derechos de los peatones" comenzaron a cristalizar en lo que una generación más joven de arquitectos conceptualizó como la "humanización de la vida urbana"¹⁵. Que tales referencias humanísticas terminaran desnortando absolutamente los procesos que llevaron a los centros urbanos a abrirse al comercio (generalmente a expensas de los habitantes que habían logrado sobrevivir al éxodo de las clases medias hacia los barrios periféricos) es otra historia, tal y como espero dejar claro más adelante.

2. LA MONUMENTALIDAD DE LA CAJA DE CERILLAS

En los años cincuenta la caja de cerillas era todavía un artículo doméstico universal e imprescindible en el bolsillo de cualquier fumador, así que cuando Edmund Goldzamt dijo del recién finalizado edificio de la Secretaría de las Naciones Unidas en Nueva York que "se estaba hacia el cielo como una enorme caja de cerillas sobre unas bases más anchas" y Hans Schmidt insistió en que "un edificio en altura debería ser algo más que una caja de cerillas puesta de pie con n plantas de oficinas", todo el mundo sabía a qué se estaban refiriendo¹⁶. Al este del Telón de Acero tales comentarios reflejaban el consenso oficial respecto a la arquitectura occidental. En su número de enero de 1954, la revista soviética *Arkhitektura SSSR* encontraba que "la arquitectura contemporánea de los países capitalistas" estaba obsesionada con una nueva moda americana: el "bloque en pastilla". El edificio de las Naciones Unidas y la Lever House de Nueva York, la embajada de EE.UU. en La Habana o el Ministerio de Educación de Río eran algunos modelos de este "funcionalismo para los ricos" (Figs. 3, 4 y 8). Todos ellos se percibían como un sinónimo del declive cultural americano, motivado, en gran medida, por la fijación del país con los negocios y la primacía militar en la escena mundial. Por si a alguno todavía no le quedaba claro, el autor añadía: "En un momento en que la arquitectura

14. "Las capitales de todo el mundo que necesitan reconstruirse tras la guerra no pueden escoger mejor modelo que los modernos edificios de la capital brasileña"; extraído de QUEZADO DECKKER, Zilah, *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, Londres / Nueva York: Spon Press, p. 141. Le Corbusier, quien llegó a afirmar que la obra era suya (véase BOESIGER Willy, [ed.], *Le Corbusier. Oeuvre complète, 1938-46, 1946*, Zürich: Girsberger, pp. 82-89), llevó a cabo su propia versión monumental y modélica de la pastilla en el diseño de un centro gubernamental para Bogotá (1949), véase BOESIGER Willy, [ed.], *Oeuvre complète, 1946-52, 1953*, Zürich: Girsberger, pp. 42-45. Sobre Sert, véase BACON, Mardges, "Josep Lluís Sert's Evolving Concept of the Urban Core", en MUMFORD, Eric y SARKIS, Hashim (eds.), *Josep Lluís Sert. The Architect of Urban Design, 1953-1969*, New Haven / Londres: Yale University Press, pp. 77-114. Una visión ligeramente distinta sobre el nacimiento del "edificio de oficinas del futuro" la ofrece OWINGS, Nathaniel Alexander, *The Spaces In Between: An Architect's Journey*, 1973, Boston: Houghton Mifflin, especialmente en las pp. 105-109.

15. GIEDION, Sigfried, "Historical Background to the Core", en *The Heart of the City*, op. cit., pp. 17-25 e id., "The Heart of the City: a summing-up", *ibid.*, pp. 159-163. De las versiones inglesas de *Espacio, tiempo y arquitectura*, Giedion únicamente incluye en la de 1953 el capítulo "Sixtus v. and the Planning of Baroque Rome" (pp. 75-106). En la versión traducida por Jorge Sainz en 2009 para Reverté, este capítulo se titula "Sixto v (1585-1590) y el plan de la Roma barroca" (pp. 107-134).

16. GOLDZAMT, Edmund, *Architektura zespolow srodmiejskich, i problemi dziedzictwa*, 1956, Varsovia: Panstowe wydawnictwo naukowe, citado por CROWLEY, David, "Europe Reconstructed, Europe Divided", en id. y PAVITT, Jane (eds.), *Cold War Modern: Design 1945-1970*, 2008, Londres: V&A Publishing, pp. 43-71, cita en p. 49; SCHMIDT, Hans, carta a Grete Schütte-Lihotzky del 17 de junio de 1953; citada por SUTER, Ursula, *Hans Schmidt 1893-1972. Architekt in Basel, Moskau, Berlin-Ost*, 1993, Zürich: GTA, p. 297.



Fig. 6. Brasilia, Cámara del Senado y torres con dependencias administrativas (1957-1960). Arquitecto: Oscar Niemeyer. Fotografía de René Burri (Magnum).

17. "Sovremennaja arkhitektura kapitalisticheskikh stran". En *Arkhitkтура SSSR*, 1954, pp. 32-37. Un año antes, la crítica soviética ya había comenzado a percibir lo que denominaban "un agravamiento de la crisis de la arquitectura y del planeamiento urbano en la América de posguerra" debida a una total "militarización de la economía" y a la carrera armamentista; véase SMIRNOVA, O., "Obostrenie krizisa arkhitektury i gradostroitel'stva v poslevoennoi Amerike", en *Sovetskaya arkhitektura*, 1953, pp. 111-19. En relación con este tema, es un clásico el libro publicado en Alemania Oriental *Handbuch für Architekten*, de 1954, en el que las "cajas amorfas" de los bloques de viviendas, bancos, edificios de oficinas, hoteles y tiendas de Occidente se describían como "una expresión de la avaricia de beneficios del monopolio capitalista bajo el dominio americano". Citado en CROWLEY, David, "Europe Reconstructed, Europe Divided", *op. cit.*, p. 49.

18. El primer ensayo de Mailer se publicó bajo el título "The Big Bite" en la revista *Esquire*, en agosto de 1963, pp. 16, 18, 21 y 24 y se volvió a publicar más tarde como "Mailer vs. Scully" en *Architectural Forum*, en abril de 1964, pp. 96-97. Tiempo después se volvió a imprimir parcialmente junto a otros ensayos en MAILER, Norman, *Cannibals and Christians*, 1967, Londres: André Deutsch, pp. 233-240. N. del T.: Este libro fue traducido –quizá parcialmente– al español por Carlos Reig como *Caníbales y cristianos*, 1975, Barcelona: Península, aunque no contiene las frases que cita Von Moos en este artículo.

19. "Mailer vs. Scully", *op. cit.*

20. *Ibid.*, citado según Norman Mailer, *Cannibals and Christians*, *op. cit.*, p. 234.

21. SCULLY, Vincent, "America's Architectural Nightmare: The Motorized Megalopolis", en *ZODIAC*, 1967, pp. 162-167. Para leer la réplica de Scully's a Mailer, cf. "Mailer vs. Scully", *op. cit.*

contemporánea de los países occidentales no cuenta con formas estéticas propias y recurre a la repetición del modelo uniforme del funcionalismo europeo y americano, la arquitectura soviética se enriquece con nuevas formas (basadas en la tarea) de satisfacer al máximo las crecientes necesidades de toda la población"¹⁷.

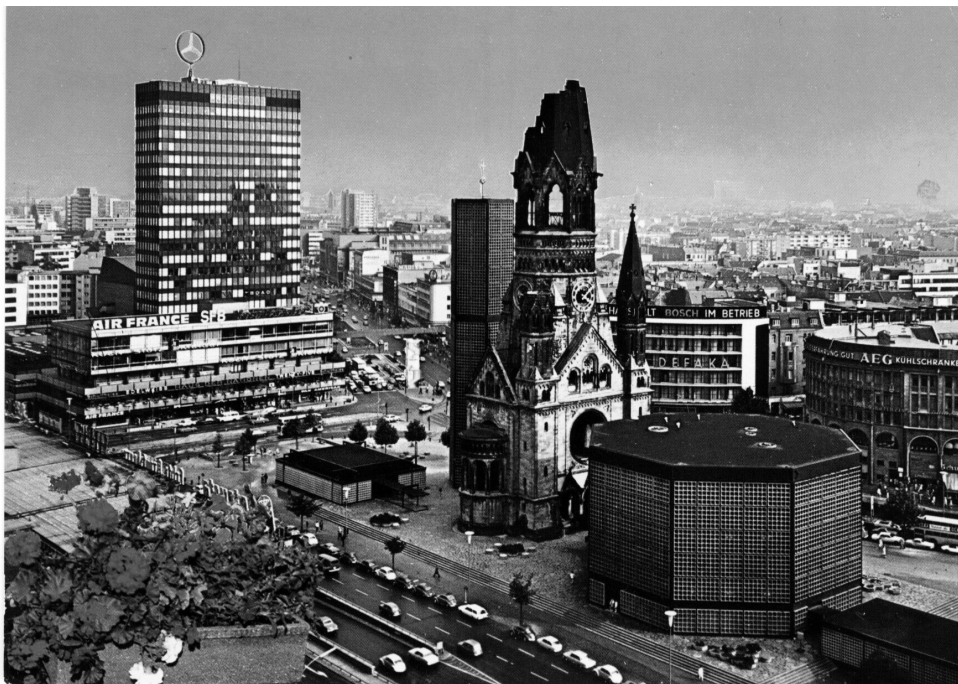
Lo que más ridiculizó esta "crisis" del capitalismo tras la guerra fue la supuesta baja calidad de sus productos, derivada de las exigencias del refuerzo militar. Parecía que la necesidad de ser expeditivo y mejorar la relación coste-eficiencia –en otras palabras: la militarización impuesta a la construcción– estaba a punto de hundir por completo la arquitectura. Para los críticos del bloque oriental, la pastilla; es decir, el apilamiento del máximo número posible de plantas idénticas, se revelaba como el edificio ideal de una sociedad bajo presión, que esencialmente necesitaba acortar plazos en el diseño y construir a buen precio para garantizar un rápido retorno del capital con la mínima inversión. Por tanto, según esta lógica, si la Secretaría de las Naciones Unidas se había construido en forma de pastilla era porque la relación coste-eficiencia era el máximo imperativo en el centro de Nueva York, donde el precio del suelo era más caro, por mucho que contaran con el proverbial cheque de Rockefeller que había permitido disponer del solar.

La "pantalla de televisión en blanco" de Norman Mailer...

Sin embargo, a mediados de los sesenta, poco después de exportar con éxito la fórmula de la pastilla a Brasil (Fig. 6) –y de paso, al bloque soviético– y de que, por lo tanto, cambiaran las condiciones de su acogida al otro lado del Telón de Acero, el argumento económico volvió a blandirse en la guerra contra las pastillas, solo que en ese momento la crítica provenía en su mayor parte de tierras americanas. Comenzó con Norman Mailer y sus "fachadas muertas como una pantalla de televisión en blanco". Para Mailer, estas "simples cajas" no son sino la imagen de la estupidez y la avaricia. La racionalización muestra un único objetivo: conseguir una construcción barata y que por tanto permita afrontar los exorbitantes costes necesarios para la compra del solar, los impuestos, la comercialización o la publicidad, por no mencionar lo que Mailer llama la "dolaranemia", motivada por la carrera armamentística y las cargas fiscales. "Es en este contexto donde han triunfado las fórmulas de la arquitectura moderna –escribe Mailer–, al igual que han triunfado por todas partes sus hijos bastardos, los nuevos rascacielos de oficinas"¹⁸. El motivo fundamental, y así lo explica a continuación, es "que la arquitectura moderna ofrece la excusa perfecta a los grandes promotores inmobiliarios para plantar un rascacielos por una mínima parte de lo que debería costar, y esto les permite encubrir el acto criminal de proporcionarnos un edificio maltrecho, una obra inacabada, desnuda y aséptica que carece de todo ornamento, de raíces, de prejuicios, que ni tan siquiera cuenta con una cubierta inclinada o un pináculo para dialogar con los cielos [...]"¹⁹. Y prosigue en vista de lo que denomina "fantasías carcelarias de renovación urbana" y concretamente del enfoque de Lyndon B. Johnson de la "Gran Sociedad" y su llamada a "reconstruir desde cero la ciudad estadounidense" durante los siguientes cuarenta años: "Es repugnante la idea de una América reconstruida completamente con el aspecto de esos inertes rascacielos de cuarenta plantas de altura con fachadas muertas como una pantalla de televisión en blanco, con una volumetría tan interesante como una caja de pañuelos de papel puesta en pie"²⁰.

... Y la "pesadilla americana" de Vincent Scully

Suele decirse que la arquitectura moderna es un proceso evolutivo que refleja ese impulso tácito que hace progresar al conjunto de la sociedad moderna. Sin embargo, a mediados de los sesenta, y a la luz de discusiones como la que acabo de mencionar, algunos historiadores y críticos habían empezado a reconceptualizar la herencia del movimiento moderno con un espíritu bastante melodramático, cuando no claramente apocalíptico, que cargaba contra la uniformidad y la "monotonía" de la arquitectura de las grandes corporaciones, bien por considerarla la trágica degeneración de unos valores proyectuales que ya no se *adecuaban* a las necesidades de las empresas; bien porque, para algunos, evidenciaba las fatales consecuencias del pacto del movimiento moderno *con* las empresas. Sin duda alguna, Vincent Scully era la voz más acreditada entre estos últimos. En 1963 criticó sin piedad el rechazo del modernismo de Mailer por considerarlo poco cualificado; y algunos meses más tarde arremetió, aún con más dureza, contra las "megalópolis motorizadas" que veía proliferar por todo el país, a lo que se refería directamente como la "pesadilla arquitectónica americana"²¹. En 1966 Jane Jacobs



7



8

dejó aún más claro lo que sería el tono del debate con su renombrado *Muerte y vida de las grandes ciudades* al invertir de forma inquietante el orden que cabe esperar en el ciclo natural de la vida y la muerte. Poco más tarde, en *American Architecture and Urbanism*, Scully recalibró la embestida de Mailer contra la arquitectura moderna describiendo con más serenidad la Lever House (probablemente la gota que había colmado el vaso de Mailer, Fig. 8): “Es el típico objeto Bauhaus: independiente, brillante, ligero, asimétrico y esencialmente no urbano. Origina una enorme disrupción en la continuidad de Park Avenue para formar una plaza propia que no se puede utilizar”²². Como se desprende de los textos de Mailer y Scully, las dolencias del movimiento moderno, ya sean reales o meras suposiciones, como su descomunal tamaño, la insipidez formal, el silencio semántico, la nulidad expresiva, el aburrimiento (o cualquier otra cualidad que sugiera una aversión metafísica) se esgrimen y demonizan con mucha más repercusión cuando el objeto toma forma de pastilla. Por mucho que de la filosofía que subyace en su diseño se destilen algunas nociones tradicionales de representación y simbolismo, la pastilla termina por convertirse en una superficie en la que se proyectan las ideas compartidas más variopintas respecto a la forma, el espacio, el progreso o el poder, lo que genera un campo tensorial de expectación semántica que bien podría competir con el potencial comunicativo de cualquier forma heredada de “simbolismo” arquitectónico. Desde esta perspectiva, quizá el concepto de Mailer de que la pastilla es una “pantalla de televisión en blanco” resulte ser más sugestivo de lo que él mismo imaginaba.

3. SEÑALES DE HUMO EN LA GUERRA FRÍA

Será difícil encontrar una réplica más aguda a los prejuicios de Mailer y de otros críticos más rigurosos sobre el “silencio” semántico de la pastilla que la exposición de Charles Luckman sobre la historia de la Lever House. A primera vista, podría parecer que la pastilla era una solución evidente en cuanto a economía estructural y a la creación de un espacio elegante con la máxima iluminación natural. Sin embargo, no tenía ningún sentido en cuanto al beneficio inmobiliario por encontrarse en uno de los emplazamientos más caros de todo el planeta, especialmente cuando venía acompañada de una gran plaza abierta, tal y como los directivos de la empresa no tardaron en señalar (Fig. 8).

La Lever House y la “humanización de las ciudades”

En el mundo de los bienes de consumo, el “valor simbólico” de un objeto cobra especial relevancia comercial cuando su precio es elevado. En la arquitectura ocurre algo parecido:

Fig. 7. Berlín, Breitscheidplatz con la Iglesia Memorial del Kaiser Guillermo y el Europa Center. Postal, alrededor de 1975. Colección del autor.

Fig. 8. Nueva York, edificio Seagram (1956-1958). Arquitectos: Ludwig Mies van der Rohe y Philip Johnson. Fotografía de Ezra Stoller.

22. SCULLY, Vincent, *American Architecture and Urbanism*, 1969, Nueva York: Praeger/Henry Holt & Co., p. 186. Para una crítica urbanística anterior y todavía más rigurosa de la Lever House, véase “The Death of the Street” en *Perspecta. The Yale Architectural Journal*. 1963, pp. 91-96.

23. RUBIN, Elihu, *Insuring the City: The Prudential Center and the Postwar Urban Landscape*, 2012, New Haven: Yale University Press, p. 181. Sobre la Lever House y el origen del “edificio de oficinas del futuro” véase OWINGS, Nathaniel Alexander, *The Spaces In Between: An Architect's Journey*, 1973, Boston: Houghton Mifflin, en concreto las pp. 105-109. Sobre la importancia de la Lever House en la arquitectura americana de los cincuenta, véase WRIGHT, Gwendolyn, *USA: Modern Architectures in History*, 2007, Londres: Reaktion Books, pp. 156-161.

24. *Ibid.*, 180 y ss. El empleo que hace Luckman del término *humanación* alude probablemente a los debates del CIAM sobre la “humanización de la vida urbana”, como recogen TYRWHITT, Jacqueline et al., *The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*, 1952, Nueva York: Pellegrini and Cudahy.

25. RUBIN, *Insuring the City*, op. cit., p. 182

26. Teresa FANKHÄNEL ha analizado con detalle el papel de las maquetas y de sus fotografías en la elaboración de las pastillas de oficinas en América alrededor de 1950 en una disertación en Zúrich (2016, no publicada). Para una primera aproximación relativa a la Lever House, véase *id.* “Skidmore, Owings & Merrill. Lever House”, en ELSER, Oliver y CACHOLA SCHMAL, Peter (eds.), *Das Architekturmodell. Werkzeug, Fetisch, kleine Utopie*, 2012, Fráncfort del Meno / Zúrich: D.A.M. / Scheidegger & Spiess, pp. 106-111.

27. RUBIN, *Insuring the City*, op. cit., p. 182.

28. Solo algunos textos generales hacen referencia a este aspecto. Sobre arquitectura, véase BALFOUR, Alan, *Berlin. The Politics of Order, 1737-1989*, 1990, Nueva York: Rizzoli; DÜWEL, Jörn, “Berlin. Planen im Kalten Krieg”, en *id.*, DURTH, Werner, GUTSCHOW, Niels y SCHNEIDER, Jochem (eds.), *Krieg, Zerstörung, Aufbau. Schriftenreihe der Akademie der Künste*, vol. 23, 1995, Berlín: Henschel Verlag, pp. 195-234. Sobre el tratamiento en los medios de comunicación de las políticas sobre arquitectura y urbanismo, véase WARNEKE, Stephanie, *Stein gegen Stein. Architektur und Medien im geteilten Berlin 1950-1970*, 2009, Fráncfort / Nueva York: Campus Verlag, y PUGH, Emily, *Architecture, Politics, & Identity in Divided Berlin*, 2014, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

29. Sobre la Iglesia Memorial del Káiser Guillermo y la polémica acerca de si mantener o demoler el edificio (que se remonta a los años veinte), véase FROWEIN-ZIROFF, Vera, *Die Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche. Entwicklung und Bedeutung*, 1982, Berlín: Gebrüder Mann, especialmente las pp. 333-340 (“Vom Nationaldenkmal zum Wahrzeichen für West-Berlin”) y WARNEKE, Stephanie, *Stein gegen Stein*, op. cit., pp. 220-231.

30. FROWEIN-ZIROFF, *Die Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche*, op. cit., p. 340.

31. Los textos clave sobre la “nueva monumentalidad” son GIEDION, Sigfried, “The Need for a New Monumentality”, en ZUCKER, Paul, (ed.), *New Architecture and City Planning*, 1944, Nueva York: Philosophical Library, pp. 549-568 y GIEDION, Sigfried, SERT, Josep Lluís, y LÉGER, Fernand, “Nine Points on Monumentality”, en OCKMAN, Joan, (ed.), *Architecture Culture: A Documentary Anthology*, 1993, Nueva York: Columbia Books of Architecture / Rizzoli, pp. 27-30.

32. Karl H. Pepper, el promotor y constructor del Europa Center, tiene toda la razón cuando escribe que la iglesia y el monumento solo se convirtieron en el centro de la plaza una vez estuvo completo el rascacielos. Véase PEPPER, Karl H., “Erfüllter Traum”, en *Der Tagesspiegel*, 2 de abril de 1965.

33. SACK, Maria, “Erster Spatenstich im Juni 1963. Zwischen dem ersten Projekt und dem letzten Hammerschlag”, en *Der Tagesspiegel*, 2 de abril de 1965 (la cursiva es mía). Felix-Erik Laue incluso lo define como uno de “los mayores volúmenes contruidos en el continente”, véase “Anatomie eines Giganten. Summe konstruktiver Möglichkeiten und Umfang einer Stadt”, en *Der Tagesspiegel*, 2 de abril de 1965. El análisis más reciente sobre el complejo también apunta como referencia clave al Rockefeller Center: VON BUTTLAR, Adrian, WITTMANN-ENGLERT, Kerstin, y DOLFF-BOHNEKÄMPER, Gabi, (eds.), *Baukunst der Nachkriegsmoderne. Architekturführer Berlin 1949-1979*, 2013, Berlín: Dietrich Reimer Verlag GmbH, pp. 187-189.

el “significado” y el “simbolismo” suelen entrar en escena cuando se necesita solventar una contradicción entre el edificio proyectado y los costes que conlleva. En estas circunstancias, la necesidad de convencer se agudiza y la Lever House es un buen ejemplo de ello. Para mitigar el comprensible escepticismo del equipo directivo, Charles Luckman, presidente de la empresa y arquitecto, argumentó que el espacio abierto a los pies del edificio que se ganaba al sacrificar superficie de oficinas haría que la gente se sintiera “parte de Lever”²³. La plaza en el nivel de la calle aportaría una “sensación de humanidad” a la superficie pulida y transparente del muro cortina, cuya pureza representaba a la empresa de jabones. Luckman quería “que toda la planta baja quedara abierta a Park Avenue para que los peatones pudieran entrar y sentirse parte de Lever; para que en la planta baja se percibiera la humanidad de la empresa en contraste con la tersura y el resplandor de una torre que sin duda sería un fiel reflejo de una empresa de jabones”. Luckman consideraba que, además del positivo efecto en la imagen de la empresa, esto favorecería lo que él denominaba la “humanación de las ciudades”²⁴. Y proseguía: “ya que las personas necesitan cierta “libertad espacial” para dedicarse a la “búsqueda de la felicidad” en una vida dictada por su propia voluntad”²⁵.

Luckman tuvo la inteligencia de no acometer él mismo el proyecto y lo encargó a uno de los jóvenes estudios más prometedores de Nueva York: Skidmore, Owings y Merrill. Para concretar la ubicación óptima de la pastilla, SOM empleó una maqueta que permitía examinar su impacto visual en varias posiciones a lo largo de Park Avenue. Así, la elemental estereometría de la caja prometía dotar al edificio de una presencia escultórica desconocida hasta entonces en la ciudad y, seguramente, los estudios de visibilidad fueron determinantes para que la empresa se decidiera a invertir una suma tan elevada en la función simbólica de su sede general²⁶. Como apuntan las diatribas de Luckman, la neurosis del macartismo no se detuvo en el umbral arquitectónico. No satisfecho con dotar a la empresa de un elemento diferenciador, el presidente quería incluso que el edificio se percibiera como un símbolo de los “valores americanos” frente a las malignidades del socialismo y el comunismo²⁷.

Poder y ambivalencia

Las elucubraciones de Luckman sobre los “valores americanos” frente a las “malignidades del socialismo” en tiempos de la Guerra Fría no pasarían de ser una mera curiosidad si no estuvieran tan directamente relacionadas con lo que estaba sucediendo en Europa y concretamente en Berlín. En 1949, el año de la reforma monetaria de Alemania Occidental y de la creación de la República Democrática Alemana como estado independiente (en gran medida, como respuesta al rápido crecimiento del arsenal nuclear de la OTAN), la Guerra Fría estaba a punto de convertirse en un hecho crucial en la vida de Nueva York y en un tema recurrente de conversación, incluida la conversación sobre arquitectura²⁸. En este contexto, las pastillas y las ruinas resultaron ser las estrellas de un sugerente universo.

Durante décadas, las ruinas de la Iglesia Memorial del Káiser Guillermo, junto al cristallino sustituto de Egon Eiermann, representaron un papel ambivalente como atractivo turístico y como misteriosa encarnación de la perseverancia de la ciudad en la Guerra Fría (Fig. 7). Parte de su magia radica en que nadie sabe a ciencia cierta qué representa la combinación entre lo nuevo y lo antiguo: ¿el resurgir de lo nuevo, como el fénix, de las cenizas de lo antiguo? ¿El lamento y el examen de conciencia por la responsabilidad alemana en la guerra? ¿O simple nostalgia de la antigua gloria nacional, idealizada por la propia estética de las ruinas? Dadas las innumerables dificultades que surgieron durante la construcción del proyecto, lo que quizá debería simbolizar el conjunto es la complejidad de llegar a un acuerdo cuando lo que está en juego es la representación pública de la democracia²⁹. Desde esta perspectiva, son precisamente la naturaleza difusa de sus mensajes y la potencia plástica del signo en sí mismo (para Alexander Calder, estas ruinas eran “probablemente la mejor escultura abstracta del mundo”³⁰) las que convierten la Iglesia Memorial en el paradigma construido de la “nueva monumentalidad”³¹.

En su sencillez, la nueva iglesia de Eiermann condensa el misterio de lo complejo: le otorga una dimensión poética, incluso espiritual. Sin embargo, el edificio de oficinas y hotel en forma de pastilla situado tras la iglesia, aunque resulta banal en comparación, funciona como referente urbano mejor de lo que nunca conseguirá la elegante iglesia. Como tesis y

antítesis, la ruina y la pastilla caracterizan la fisionomía de la plaza a la vez que, de hecho, definen los dos extremos del rango de posibilidades de la significación arquitectónica disponible en los primeros años de posguerra. Cada uno parece dirigirse dialécticamente al otro: más elevado que la ruina y estableciendo un diálogo con ella, el edificio de oficinas se convierte en un paradójico *alter ego* de la Iglesia Memorial, e incluso recrea la desaparecida cruz de la torre en forma de una colosal estrella de Mercedes³².

Mientras la pastilla del hotel era vista por los berlineses como un "signo de admiración de la libre empresa", el complejo en su conjunto se describía como "el proyecto comercial más importante del periodo de posguerra en nuestro continente". De hecho, era la "primera respuesta al famoso Rockefeller Center de Nueva York", tal y como informó *Der Tagesspiegel* el día de su inauguración³³. A fin de cumplir con los convencionalismos del "estilo internacional" tras la guerra, y a diferencia de la Secretaría de las Naciones Unidas, con sus muros laterales ciegos (Fig. 3), aquí la pastilla se acristala en todo su perímetro como en la Lever House, un edificio que Helmut Hentrich, el arquitecto director del centro, había estudiado detenidamente durante un viaje a Nueva York en 1954³⁴. De hecho, Gordon Bunshaft, diseñador de la Lever House, tuvo poco después un papel crucial como asesor del elegante edificio Thyssen de Dusseldorf, compuesto por tres pastillas (diseñado por Hentrich, Petschnigg & Partner, HPP), así que cuando Karl-Heinz Pepper buscó arquitecto para su proyecto de Berlín, Hentrich, Petschnigg & Partner eran la opción más evidente.

La pequeña pista de hielo al aire libre situada junto al climatizado "paraíso comercial de las damas"³⁵ se presentó en su tiempo como la versión europea de la pista de patinaje del Rockefeller Center. Por su parte, el patio abierto del centro comercial no podía competir ni remotamente con el principal atractivo del Rockefeller Center y de la Lever House: su plaza abierta; pero se vendió como una adaptación de las galerías comerciales de Berna³⁶. Estas comparaciones no dejan en muy buen lugar al Europa Center, lo que nos recuerda que, para que la tipología de pastilla de edificio de oficinas adquiriera un carácter "cívico", debe contar con una "plaza".

4. MÁS SEÑALES DE HUMO AL OESTE DEL ESTE

La decisión de edificar el Europa Center se tomó "unos días después de levantar el Muro", por lo que el proyecto, ejecutado en un plazo extraordinariamente corto entre 1961 y 1963, se vio inmerso en connotaciones políticas desde sus primeros momentos³⁷ y durante varios años tuvo un "papel crucial en la prensa" como referente urbano de Occidente frente al Muro³⁸. Con sus ochenta metros de altura, que lo convertían en el edificio de oficinas más alto de Berlín (dos metros más alto que la ligeramente posterior torre Springer, de la que volveré a hablar más adelante), el complejo reclamaba sin lugar a dudas la centralidad dentro de la ciudad, en claro contraste con los edificios más antiguos de la Breitscheidplatz³⁹.

Las cajas de cerillas pueden emplearse para enviar señales de humo, pero también pueden ocasionar un peligroso incendio. Cuando el editor Axel Springer decidió trasladar la sede general de su empresa de Hamburgo a Berlín y construir una torre de oficinas en el antiguo distrito periodístico de Kochstraße, justo en el límite entre los sectores Este y Oeste, todo el mundo comprendió desde el primer instante su intención de utilizar la arquitectura como una declaración política⁴⁰. No merece la pena construir "altos edificios para periódicos sin una idea que sea más grande que nosotros mismos. Una idea que quiere decir: libertad para todos los alemanes en una única patria con capital oficial en Berlín, como parte de una Europa en paz"⁴¹. El edificio Springer, de setenta y ocho metros de altura, construido entre 1959 y 1962 perpendicularmente a Kochstraße y cubierto por una piel resplandeciente de aluminio dorado, debía entenderse como un "grito contra el viento", un "poderoso signo de admiración arquitectónica [...] por el convencimiento de que Berlín y Alemania volverían pronto [...] a estar unidas"⁴². Su ubicación sobre el límite entre los dos sectores le confería la visibilidad necesaria para este objetivo e incluso la arquitectura de Müller y Sobotka añadía una impúdica apariencia de lujo.

Tan solo dos años después de la construcción se levantó el muro entre los dos sectores. Entre las innumerables fotografías que recogen este momento, se encuentra una que tomó Rem Koolhaas en 1971 y que muestra el edificio Springer por encima del muro al caer la noche⁴³. A mediados de los sesenta, Oskar Kokoschka había plasmado en un cuadro la de-

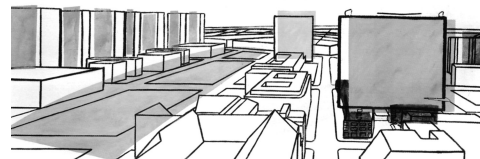


Fig. 9. Sauerbruch & Hutton, arquitectos, Berlín. "Diálogo a través del Muro" (1991). Vista desde Kochstrasse. A la derecha, propuesta de ampliación de la torre de dependencias administrativas de GSW; a la izquierda, edificios de viviendas de Leipziger Strasse y en el centro, el rascacielos Springer. Cortesía de Sauerbruch & Hutton, arquitectos, Berlín.

34. HENTRICH, Helmut, *Bauzeit. Aufzeichnungen aus dem Leben eines Architekten*, 1995, Düsseldorf: Droste, p. 224

35. SACK, Maria, "Ein Shopping-Paradies der Damen. Kleiner Einkaufsummel im großen 'Center': Zwischen Eisbahn und Blumen", en *Der Tagesspiegel*, 2 de abril de 1965. La pista de patinaje se cubrió en 1980.

36. *Ibid.*

37. "Mensch, Pepper", en *Der Spiegel*, núm. 39, 1963, pp. 97-100. Según el *Tagesspiegel* berlinés, "la ejecución de este proyecto [...] quiere demostrar la fe en el futuro de la ciudad y las hazañas de la libre empresa, especialmente en oposición al sistema comunista" (extraído de "Mensch, Pepper"). Para más detalles acerca de la financiación del proyecto, véase *ibid.* y STEINKE Egbert, "Peppers großer Coup im 'Pfefferhaus'", en *Handelsblatt*, 30 de marzo de 1965.

38. WARNKE, *Stein gegen Stein*, op. cit., p. 353

39. Sobre la historia de la reconstrucción de la Breitscheidplatz, véase VON BUTTLAR, Adrian, WITTMANN-ENGLERT, Kerstin, y DOLFF-BONEKÄMPER, Gabi, (eds.), *Baukunst der Nachkriegsmode: Architekturführer Berlin 1949-1979*, op. cit., pp. 182-189.

40. Véase SCHWARZ, Hans-Peter, *Axel Springer: Die Biografie*, 2008, Berlín: Ullstein; véase también SPRINGER, Axel, *Von Berlin aus gesehen: Zeugnisse eines engagierten Deutschen*, 1972, Stuttgart: Seewald Verlag.

41. HENSELEIT, Felix, ... und doch ist dies der alte Schauplatz noch. *Das Berliner Zeitungsviertel damals und heute*, 1965, Berlín.

42. SCHWARZ, Axel Springer, op. cit., p. 296 (he abreviado ligeramente la cita). Para más detalles y referencias, véase *Radically Modern. Urban Planning and Architecture in 1960s Berlin*, op. cit., p. 42, nota 30.

43. La fotografía fue tomada como parte del "trabajo de campo" de 1971 de Koolhaas en Berlín. Véase KOOLHAAS, Rem, *Field Trip: [A] A Memoir. The Berlin Wall as Architecture* (1971); publicado más tarde en KOOLHAAS, Rem y MAU, Bruce, *S, M, L, XL*, 1995, Nueva York: Monacelli, pp. 212-233.

44. SIMON, Sven (alias de Axel Springer, junior), *Kokoschka malt Berlin*, 1966, Berlín: Springer

45. STAADT, Jochen, VOIGT, Tobias, y WOLLE, Stefan, *Feind-Bild Springer: Ein Verlag und seine Gegner*, 2009, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 8-9.

46. La "Städtebauliche und architektonische Direktive für den Investitionskomplex Leipziger Straße inklusive Spittelmarkt" (Directiva de arquitectura y urbanismo para el complejo de inversión Leipziger Straße y Spittelmarkt) se decretó en enero de 1969. Fue el punto de partida de una hilera de cuatro grandes torres residenciales gemelas perpendiculares a Leipziger Straße que han caracterizado las vistas al sur de Berlin-Mitte desde los años setenta. El culmen del proyecto fue un "edificio de oficinas de unas treinta plantas" en Spittelmarkt. Según la directiva, este rascacielos "domina el eje Hans-Beimler-Straße-Alexanderplatz-Grunerstraße-Leipziger Straße e impide la vista del edificio Springer". Citado en STAADT/VOIGT/WOLLE, *Feind-Bild Springer*, 10. Para un resumen de estos hechos, véase FLIERL, Bruno, *Hundert Jahre Hochhäuser. Hochhaus und Stadt im 20. Jahrhundert*, 2000, Berlín: Verlag Bauwesen, HUSS Medien GmbH, p. 193.

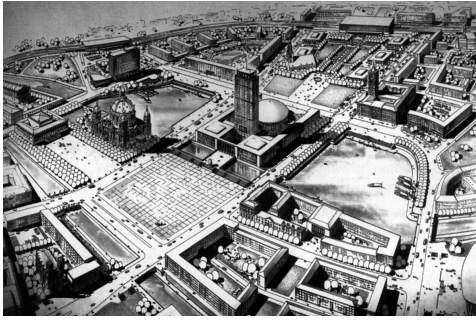


Fig. 10. Gerhard Kosel. Proyecto para el "Zentrales Gebäude" en el Marx-Engels-Forum, Berlín (1959). Fotografía de la Berlinische Galerie, Berlín.

47. Puede consultarse la documentación sobre el contexto urbano en *GSW Hauptverwaltung Berlin: Sauerbruch Hutton Architekten*, Baden: Lars Müller Publishers, pp. 28-35. Véase también "GSW Hauptverwaltung Berlin – Wettbewerb", en *Sauerbruch Hutton Archive*, 2006, Baden: Lars Müller Publishers.

48. Véase la excelente reseña de ROGIER, Francesca, "The Monumentality of Rhetoric: The Will to Rebuild in Postwar Berlin" en *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, WILLIAMS GOLDHAGEN, Sarah, y LÉGAULT, Réjean, (eds.), 2000, Montreal/Cambridge (Massachusetts): CCA / MIT Press, pp. 165-189.

49. Véase KOSSEL, Elmar, *Hermann Henselmann und die Moderne. Eine Studie zur Modernerezeption in der Architektur der DDR Königstein im Taunus*, 2013, Karl Robert Langewiesche, pp. 54-88. Sobre el movimiento moderno de posguerra en la zona soviética y posterior RDA, véase BUTTER, Andreas, *Neues Leben, neues Bauen. Die Moderne in der Architektur der SBZ/DDR 1945–1951*, 2006, Berlín: Verlag Hans Schiller, pp. 11-33.

50. HENSELMANN, Hermann, "Wie wir wohnen wollen", en *Neues Deutschland*, junio 15-16, 1957; reimpresso en HENSELMANN, *Vom Himmel an das Reißbrett ziehen: Ausgewählte Aufsätze*, 1982, Berlín: Verlag der Beeken, pp. 43-51, 50-51. Henselmann se estaba refiriendo al Telefunk-Wohnhochhaus y al edificio de cinco plantas de la Bikini-Haus que separa la plaza del Tiergarten. Esta urbanización sencillamente "caótica" ha sido recientemente objeto de análisis mucho más positivos. Véase, por ejemplo, "Mohsen Mostafavi in Conversation with Sauerbruch and Hutton", en *What You See Is What You Get: Sauerbruch Hutton Architects*, 1999, Londres: Architectural Association, pp. 13-14 Bruno Flierl aún fue más enérgico en su crítica del área que rodea Breitscheidplatz: el "ansia de poder de algunas empresas, los intereses económicos de los comerciantes y de los propietarios de los cines y restaurantes, por no hablar de la determinación ideológica de la iglesia para unirse al resto y escenificar el maravilloso mundo "libre" occidental... dan como resultado un caos de diseño urbano posiblemente único". FLIERL, Bruno, "Über unser Verhältnis zur Architektur und zum Städtebau kapitalistischer Länder", en *Deutsche Architektur*, suplemento especial de 1961, pp. 8 y ss.; cita extraída de KOSSEL, *Hermann Henselmann und die Moderne*, op. cit., p. 146.

51. Esta era la máxima semioficial de la política cultural de la RDA, propuesta por Khrushchev: extraído de KOSSEL, *Hermann Henselmann und die Moderne*, op. cit., p. 147.

52. Véase, por ejemplo, CHAN-MAGOMEDOW, Selim O., *Pioniere der sowjetischen Architektur: Der Weg zur neuen sowjetischen Architektur in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre*, 1983, Dresde: VEB Verlag der Kunst, especialmente las pp. 403-404, 405, y 418-423. Véase también BODENSCHATZ, Harald y POST, Christiane, (eds.), *Städtebau im Schatten Stalins: Die internationale Suche nach der sozialistischen Stadt in der Sowjetunion 1929–1935*, 2003, Berlín: Verlagshaus Braun, especialmente las pp. 170-175 y 212-222.

solación de Berlín oriental desde la dominante perspectiva del ático de Axel Springer⁴⁴. De hecho, en la zona del otro lado del muro apenas había comenzado la reconstrucción, por lo que el edificio Springer, con su letrero de neón instalado sobre la cubierta en 1963, podía verse a gran distancia tanto de día como de noche. ¡Incluso desde Berlin-Mitte, el centro de la ciudad oriental! Casi al mismo tiempo, instalaron otro cartel de neón que parpadeaba desde la cercana torre de la GSW (construida en 1958), esta vez con propaganda del Senado de Berlín Occidental. Esto causó un gran nerviosismo en el Ministerio para la Seguridad del Estado de la RDA: en cuanto se declaraba un nuevo caso, Albert Norden, secretario del Comité Central de Agitación y Propaganda, elaboraba un informe sobre cómo limitar el efecto de esta doble acción enemiga. Entre otras medidas, proponía impedir la visión del cartel con ayuda de unas pantallas o hacer ilegibles los mensajes proyectando luz sobre ellos⁴⁵.

Para zanjar el problema, Berlín Oriental no tuvo más elección que oponerse al satán de los edificios de oficinas del capitalismo con el belcebú de la vivienda socialista que, gracias a su planificación central en la zona este, también estaba teniendo buenos resultados⁴⁶. Poco después, en los años ochenta, tanto los edificios de oficinas de Kochstrasse como los cercanos bloques de viviendas de Leipziger Strasse fueron víctimas de la entonces moderna crítica al funcionalismo, aunque finalmente, en el año 2000, una generación más joven de arquitectos comenzó a valorar tanto estos edificios que durante los años cincuenta iniciaron la "guerra de los rascacielos" como los que intentaron neutralizarlos después de 1970, por ser parte de una paisaje urbano coherente (Fig. 9)⁴⁷.

5. RDA: "SUPERAR SIN IGUALAR"

En los años cincuenta la frontera interior de Alemania todavía era franqueable, al menos para la mayor parte de los alemanes, y es curioso cómo este hecho pareció someter a los dos sistemas a una implacable comparación. Eran los años en que el contraste entre ambas sociedades alcanzó su punto álgido, con actuaciones tan dispares como el bulevar Stalinallee en Berlín Este y la reconstrucción del distrito Hansa Viertel en Berlín Oeste⁴⁸. Pero en 1961 la situación iba a cambiar inesperadamente: la construcción del Muro negó a la inmensa mayoría de los habitantes de Berlín la posibilidad de experimentar en vivo el contraste entre el "aquí" y el "allí" y las políticas arquitectónicas y urbanísticas de ambos estados iban a converger en muchos aspectos, a excepción, claro está, de los fundamentos relativos a la propiedad del suelo en el centro. La aplicación de las teorías del fordismo de los años veinte hizo que la RDA se "americanizara" incluso más intensamente que la parte occidental (y de hecho, más que la propia América). Además, como la reforma socialista del suelo hizo que la materialización de los objetivos modernos del planeamiento para el centro de las ciudades pudiera sobrepasar los límites de las sociedades capitalistas, esta "americanización" se infiltró en el interior de las ciudades hasta unos niveles sin precedentes.

El reciclaje "socialista" del Rockefeller Center

Este resultó ser el momento de Herman Henselmann. Tras complacer al régimen con la triunfalista puesta en escena al servicio de la "tradición nacional" de las plazas de Strausberger y de Frankfurter Tor, pudo volver al movimiento moderno del que se había declarado seguidor durante los primeros tiempos tras 1945⁴⁹. No es de extrañar que percibiera graves deficiencias estructurales en las principales actuaciones urbanísticas de la zona occidental. En sus escritos sobre la reconstrucción del área del zoo en los años cincuenta, señala que todo se estaba haciendo mal y que "fácilmente podía terminar en tragedia". E insiste: los edificios en altura se sitúan al azar y sin espacios adecuados a lo largo de las calles existentes, mientras que los bancos, las compañías de seguros y las sedes de las empresas "que deberían ubicarse en el centro de la ciudad" se colocan en los alrededores de Breitscheidplatz...⁵⁰. Al menos, no había duda sobre qué pecados debían evitarse en la ordenación de Berlin-Mitte.

El edificio de oficinas en forma de pastilla empezó a conquistar el Este casi al mismo tiempo en que conquistó el Oeste. Como los criterios del "superar sin igualar"⁵¹ los definían los Estados Unidos, el proceso puede entenderse como una especie de reciclaje paralelo al movimiento moderno internacional de los edificios en altura basado en unas premisas diferentes, especialmente si se asume que cuando Gerhard Kosel, presidente de la Deutsche

Bauakademie, propuso su Zentrales Gebäude o 'edificio central' de Berlín Mitte (que, con 150 metros, casi hubiera duplicado el Europa Center), lo que en realidad tenía en mente era el Palacio de los Soviets de Moscú, que nunca llegó a construirse⁵². El Rockefeller Center constituye una referencia evidente tanto en el Berlín Este como en el Oeste, aunque, como muestra este ejemplo, la recepción sigue unos códigos ligeramente distintos a uno y otro lado del Telón de Acero: en los lugares donde reina el estilo internacional, lo que fascina es principalmente la pastilla del edificio de la RCA, y tiende a transfigurarse en prismas más o menos puros y agrupados en composiciones libres e irregulares, mientras que en el proyecto de Kosel se presta más atención a cómo la pastilla (o más bien, la torre) emerge de un esquema de plaza regular, al estilo Beaux-Arts⁵³. Aunque la configuración de un patio de entrada romboidal bordeado por una secuencia regular de columnas a los pies del edificio de oficinas frente a Lustgarten recuerda a los recién destronados imperativos de la "tradición nacional" (o, con mayor o menor acierto, al Altes Museum de Schinkel, situado en las inmediaciones), la idea generadora del proyecto deriva del Rockefeller Center (Fig. 1)⁵⁴.

El proyecto de Gerhard Kosel para el Zentrales Gebäude no prosperó. El responsable de arquitectura de Berlín en ese momento, Hermann Henselmann, rechazó el planteamiento por "echar por tierra el arte de la construcción", argumentando que proponer un edificio de oficinas como monumento al socialismo constituía un "grave error" que podía ser posible en el "downtown de una ciudad capitalista", pero no en un "centro urbano socialista"⁵⁵. Quizá no sea casualidad que la contrapropuesta de Henselmann para un Panteón Alemán (Pantheon der Deutschen) en Alexanderplatz recuerde a la Rotonda del Congreso del famoso proyecto para Boston que tan solo unos años antes (1953) había propuesto Gropius en colaboración con Belluschi y Stubbins, entre otros, en el que una elegante pieza lenticular apoyada sobre unos esbeltos soportes era el principal atractivo del Boston Back Bay Center. Un gran vestíbulo bajo una cúpula rebajada se conectaba con la pastilla mediante una serie de angostos patios y pasajes irregularmente agrupados⁵⁶. Es interesante que cuando Prudential, el gigante de las compañías de seguros estadounidenses, decidió trasladarse a Boston en 1957 y establecer su sede general en la ubicación de este proyecto, Luckman, que había llegado a ser el arquitecto de la empresa, sometió el gran superedificio a un esquema general mucho más sencillo (el Prudential Center se edificó entre 1957 y 1965) en el que se reproducían casi paso a paso las modificaciones al diseño que su colega socialista Gerhard Kosel estaba a punto de aplicar a su propuesta para el "edificio central" de Berlín Oriental (Fig. 10). Ambos se remontaban a unos modelos de composición arquitectónica ciertamente absolutistas, ya que, si Luckman creó una escalera cuasipalaciega, con dos tramos exentos perfectamente simétricos que conectaban la gran plaza abierta con el nivel de la calle, Kosel simplificó la volumetría de su torre y le añadió dos cuerpos laterales más bajos que forman un patio delantero delimitado por una columnata que se refleja a sus pies en una lámina de agua (1959)⁵⁷.

Hermann Henselmann y la autonomía artística

Poco después, incluso Henselmann comenzó a contemplar la posibilidad de una *stadtkrone* en forma de rascacielos de oficinas, y lo hizo todavía con más ahínco tras la finalización y divulgación del complejo gubernamental de Brasilia, diseñado por Oscar Niemeyer (1957-1960; Fig. 11), que parecía ofrecer un modelo particularmente esperanzador⁵⁸. Mucho antes de Brasilia, Niemeyer, el arquitecto estrella de los comunistas, ya había desempeñado un papel determinante en el diseño de la Secretaría de las Naciones Unidas, así que no es nada extraño que pronto se convirtiera en un mito viviente en la RDA. ¿Qué mejor referente podía haber para dar jaque mate a los descoordinados esfuerzos de Berlín Occidental por controlar el paisaje urbano mediante pastillas que las torres gemelas del complejo institucional de Brasilia? Aunque, por desgracia, la tentación brasileña y el sueño de Henselmann de construir una ciudad corona en el Berlín Este fueron flores de un solo día, la chispa del brasileño prendió en el proyecto más importante de Henselmann para el centro de la ciudad: la Haus des Lehrers (la Casa del Maestro) en Alexanderplatz (1961-1964; Fig. 11). Diez años antes, Henselmann había utilizado un lenguaje arquitectónico basado en el barroco y en el historicismo de la era guillermina para satisfacer de forma bastante glamurosa el deseo de magnificencia de los dirigentes de la nación. El resultado había sido la plaza Frankfurter Tor en la zona oriental del bulevar Stalinallee y la plaza Strausberger, como su extremo occidental preliminar. Esta vez, el objetivo era conectar este recién construido extremo occidental del



Fig. 11. Berlín, Haus des Lehrers en Alexanderplatz (1961-1964). Arquitecto: Hermann Henselmann. Mosaico titulado "Nuestra vida" de Walter Womacka. Fotografía del archivo del autor.

53. Nótese que la interpretación "neoclásica" del Rockefeller Center también tenía sus defensores en los Estados Unidos. Charles Luckman, promotor *de facto* de la Lever House prefirió basarse en el esquema conceptual "clasicista" del Rockefeller Center en lugar de en su concepción espaciotemporal cuando diseñó el Boston Prudential Center hacia 1958, para el que Gropius, Belluschi y otros habían propuesto anteriormente un esquema canónicamente "moderno" (es decir, asimétrico). Véase *Radically Modern*, op. cit., pp. 37 y ss.

54. Kosel fue uno de los pocos arquitectos alemanes exiliado en Rusia que se había vuelto neoclásico en tiempos de Stalin, lo que explica su inclinación hacia el clasicismo. Sobre el debate acerca del "edificio central", véase especialmente FLIERL Bruno, "Der Zentrale Ort in Berlin – zur räumlichen Inszenierung sozialistischer Zentralität", en *Gebaute DDR: Über Stadtplaner, Architekten und die Macht*, 1998, Berlín, pp. 121-171; véase también KOSSEL, *Hermann Henselmann und die Moderne*, particularmente las pp. 141-144.

55. "Me niego a aceptar que el socialismo deba construir esta tipología edificatoria en el punto más significativo de su capital y hacer de ella un monumento a nuestro ideario progresista universal y liberador. Camarada Ulbricht, si accedemos estaremos cometiendo un grave error". Extracto de las palabras de Henselmann en una carta a Ulbricht sobre la propuesta de Gerhard Kosel para el "edificio central". Véase KOSSEL, *Hermann Henselmann und die Moderne*, op. cit., p. 136.

56. Véase GROPIUS, Walter *et al.*, *The Architects Collaborative*, 1966, Teufen: Niggli Verlag, pp. 78-83; véase también GIEDION, *Architektur und Gemeinschaft*, 1956, Hamburgo: Rohwohlt's deutsche enzyklopädie, pp. 106-107 (fig. 49), traducido al español por José María Coco Ferraris como *Arquitectura y comunidad*, 1958, Buenos Aires: Nueva Visión. Sobre la historia del proyecto, véase RUBIN, *Insuring the City*, op. cit., pp. 167-172 y pp. 106-204.

57. Finalmente, incluso adoptó la rotonda de Gropius (¿o de Henselmann?) en la parte trasera del complejo. Véase FLIERL, *Der Zentrale Ort in Berlin*, op. cit., pp. 135 y ss.

58. *Ibid.*, p. 143.



Fig. 12. Página del libro de Hermann e Irene Henselmann, *Das grosse Buch vom Bauen* (libro para niños, 1976), donde se muestran las torres administrativas de Brasilia (1957-1960) y la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México (1952-1954). Fotografía del archivo del autor.

59. Véase VON MOOS, Stanislaus, “No Fear of Monotony”. On Hans Schmidt and Edmund N. Bacon”, en KÖHLER, Thomas y MÜLLER, Ursula, (eds.), *Radically Modern*, op. cit., pp. 138-147.

60. Véase, por ejemplo, la Haus des Reisens (la Casa de los Viajes) de Alexanderplatz, prácticamente contemporánea de la Haus des Lehrers, que estaba claramente inspirada en el edificio en altura Zur Palme de Zúrich, (diseñado por Max Ernst Haefeli, Werner Max Moser, Rudolf Steiger y André M. Studer y construido entre 1955 y 1959). Véase VON BUTTLAR et al., *Baukunst der Nachkriegsmodeerne*, op. cit., pp. 209-210. Durante los años siguientes, la arquitectura de la RDA se hizo todavía más “cosmopolita”. Aparte de las evidentes similitudes con el plan para la reconstrucción de Rotterdam, el plan director de Peter Sniegon para la Prager Straße de Dresde también adopta elementos del proyecto de William Vetter para el centro urbano de Lausana (1951). Véase SNIAGON, Peter, “Die Planung des Gebiets Prager Straße in Dresden” en *Deutsche Architektur*, 1965, pp. 9-13; acerca de Rotterdam, véase SCHMIDT, Hans, “Rotterdam, der Neubau einer Stadt”, en *Deutsche Architektur*, 1961, pp. 572-575, y sobre el proyecto de Vetter, véase *The Heart of the City*, op. cit., pp. 143-145.

61. Véase André Meier, “Preisen will ich... Oder wie man von Womacka über Malewitsch und Rockefeller nach Byzanz kommt”, en *Model Map: Zur Kartographie einer Architektur am Beispiel Haus des Lehrers in Berlin*, ALLAMODA, Bettina, et al. (eds.), 2003, Fráncfort del Meno: Revolver / Archiv für moderne Kunst, pp. 18-32 y KRIEGER, Peter, “El mural sobre la fachada del Haus des Lehrers (Casa del Maestro) en Berlin. Aplicación plástica de una iconografía política y sus contextos”, en *Crónicas*, 2006, pp. 124-125.

62. Cita extraída de KOSSEL, *Hermann Henselmann und die Moderne*, op. cit., p. 147

63. Sobre la Haus des Lehrers, véase KOSSEL, *Hermann Henselmann und die Moderne*, op. cit., pp. 148-165. Acerca de la referencia de Henselmann a la “tipificación y normalización inmisericordes” exigidas por la Bauakademie y que eran “ciertamente desalentadoras en la construcción residencial”, véase la p. 155.

64. *Ibid.*

bulevar y Alexanderplatz con el movimiento moderno internacional⁵⁹. Los proyectos anteriores de Henselmann habían tenido como referencia Gendarmenmarkt con sus dos majestuosas cúpulas de la época de Federico el Grande, el clasicismo de los tiempos de Schinkel y la arquitectura del nuevo Moscú. Ahora, los modelos eran el Congreso Nacional de Brasilia y el edificio Seagram de Nueva York. En la RDA habían dado comienzo unos años de frenética internacionalización, al igual que en otros países del Bloque del Este, y por lo general se preocupaban por dirigir la mirada hacia más allá de la República Federal, lo que les llevó a fijarse en Holanda y Suiza⁶⁰.

De todas formas, la elegante composición entre la pastilla de oficinas-biblioteca y la cúpula del auditorio no es más que una miniatura en comparación con Brasilia. El vigor de los cercanos edificios de Peter Behrens que definen la entrada a Alexanderplatz desde el oeste hace que la Haus des Lehrers parezca incluso delicada. En las plantas destinadas a biblioteca, la pastilla está decorada con un mural de contenido heroico-socialista, una idea tomada del campus universitario de Ciudad de México. Inspirado en los mosaicos bizantinos de la basílica de San Apolinar en Classe (y quizá también en Fernand Léger), Walter Womacka creó un gran cartel que cubre parte del tercio inferior de la pastilla con ilustraciones didácticas que parecen extraídas de un libro escolar⁶¹. A Henselmann le gustó la idea y aceptó que la imponentia del muro cortina miesiano quedara reducida en este caso a un simple telón de fondo para el arte. Tras su construcción, la Haus des Lehrers mantuvo su carácter único en Berlín Oriental. Ligeramente fuera de escala en ese emplazamiento y con una curiosa franja perimetral ilustrada que, junto a la alegre ornamentación del interior del salón de plenos, daba muestras de su particular idiosincrasia, el conjunto revela una ruptura manifiesta en la cultura arquitectónica de la RDA, ya que defender el derecho a la autonomía artística suponía cuestionar la radicalización de la construcción y viceversa. Bruno Flierl, que en cierta medida hablaba en representación de la Deutsche Bauakademie, resumía en 1960 los objetivos de la arquitectura de la RDA con estas palabras: “Debemos construir mejor, más rápido y más barato que el capitalismo”⁶², lo que, en cuanto a los plazos, únicamente podía conseguirse mediante la tipificación. Por su parte, los “arquitectos estrella”, una estirpe que no era exclusiva de Occidente, reclamaban un cierto grado de autonomía respecto a lógica de la “tipificación y normalización inmisericordes” (Henselmann) exigidas por la administración en el ámbito de la construcción residencial, donde al menos los “edificios sociales” (Gesellschaftsbauten) ofrecían algunas vías de escape esperanzadoras. Scharoun, Mies, Le Corbusier (e incluso Niemeyer) ya habían mostrado el camino.

En cualquier caso, tras desechar las propuestas de Kosel para un “edificio central”, todo el protagonismo recayó en Henselmann: su Haus des Lehrers es, junto a la Torre de la Televisión, el ejemplo más sobresaliente en este campo. Aunque sigue igualmente los principios de una estricta lógica y de la modularización, se muestra como una crítica al delirio de la tipificación absoluta que Henselmann consideraba “ciertamente angustiada”⁶³. No es extraño que la Bauakademie se quejara de que el edificio no debería haber sido fruto de un diseño singular, sino adaptado a alguno de los sistemas de prefabricación empleados habitualmente para reducir costes. Henselmann respondió poco después con el tautológico razonamiento, aunque objetivamente plausible, de que la prefabricación no tenía sentido en proyectos singulares⁶⁴.

Stanislaus von Moos. Profesor emérito de Historia del Arte Moderno en la Universidad de Zurich, Suiza. Ha sido profesor en numerosas universidades europeas y americanas, incluidas Harvard University, la Technische Hogeschool de Delft, y Princeton, donde ha sido Jean Labatut Visiting Professor of Architecture en 1997. Ha sido durante 10 años editor de Archithese, revista fundada en 1970. De forma paralela a su trabajo sobre la arquitectura del Renacimiento Italiano, la historia del diseño industrial y la arquitectura moderna, el profesor von Moos ha organizado numerosas exposiciones en el ámbito del arte y la arquitectura, y en especial sobre la obra de Le Corbusier y Venturi, Scott Brown y asociados.